

“COM LICENÇA POÉTICA”: ENTRE REINOS E LINHAGENS, A AUTORIA FEMININA NA LITERATURA BRASILEIRA

“COM LICENÇA POÉTICA” – *POETIC LICENSE: BETWEEN KINGDOMS AND LINEAGES, FEMALE AUTHORSHIP IN BRAZILIAN LITERATURE*

MÔNICA GOMES DA SILVA¹

RESUMO: Este trabalho propõe a leitura comparativa entre as poesias de Adélia Prado, Ana Cristina César e Hilda Hilst, destacando como as escritoras dialogam com a tradição literária brasileira, especificamente, o legado poético de Carlos Drummond de Andrade. Conforme a constatação provocadora da poeta mineira — “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade” (PRADO, 2014, p. 56) — explicita-se a primazia da poética drummondiana na literatura brasileira do século XX, fundando, com sua inquietude *gauche*, uma forte marca temática e estilística. Ressaltamos, na análise do *corpus*, os significados atribuídos, pela escrita feminina, à poética pétrea drummondiana, com o auxílio da chave interpretativa de Gaston Bachelard (2008), cujos estudos abordam os arquétipos sublimados nas imagens literárias da terra. Dentre as imagens psíquicas abordadas por Bachelard, voltamos para os valores carreados pela representação da pedra no imaginário literário. Para o percurso de leitura desenvolvido são utilizados, ademais, os estudos de Antonio Candido (2011), Maria Lúcia de Barros Camargo (1990), Marlene de Castro Correia (2012), Nelly Novaes Coelho (1999) e Paulo Franchetti (2007). Desse modo, selecionamos um *corpus* poético em que a incontornável pedra drummondiana é ressignificada pelas escritoras que, tensionando com a máquina poética do poeta itabirano e se utilizando de distintas estratégias, desde a emulação, o pastiche até a paródia, buscam instaurar suas vozes autorais, contemplando as questões do feminino e da própria criação artística na literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina; Pedra; Poética; Intertextualidade

ABSTRACT

This work proposes a comparative reading of the poetry of Adélia Prado, Ana Cristina César and Hilda Hilst, emphasizing how the writers dialogue with the Brazilian literary tradition, specifically, with the poetic legacy of Carlos Drummond de Andrade. The suggestive remark made by the poet from Minas Gerais — “Everyone writes a poem to Carlos Drummond de Andrade” (PRADO, 2014, p. 56) — reveals the primacy of Drummond’s poetics in 20th century Brazilian literature, who founded, with his *gauche* restlessness, a strong thematic and stylistic signature. We emphasize, in the corpus analysis, the meanings attributed to the stony poetics of Drummond by the female writing. In this, we were aided by Gaston Bachelard’s interpretative insights (2001), which approach the sublimated archetypes in the literary images of the earth. Among the mental images addressed by Bachelard, we turn to the symbolism carried by the representation of the stone in the literary imaginary. In the reading path we followed, studies by Antonio Candido (2011), Maria Lúcia de Barros Camargo (1990), Marlene de Castro Correia (2015), Nelly Novaes Coelho (1999) and Paulo Franchetti (2007) were some of the stepping stones. As such, we have selected a poetic corpus in which the unavoidable Drummondian stone is re-signified by the writers who, in tension with the poetic machine of the Itabira poet and by means of several strategies, from emulation, pastiche to parody, seek to establish their own authorial voices in Brazilian literature, contemplating issues of femininity and artistic creation itself.

KEYWORDS: Female authorship; Stone; Poetics; Intertextuality.

¹ Doutora em Estudos Literários (2015) pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente, leciona Literatura Brasileira como Professora Adjunta na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Participante e líder do Grupo de Pesquisa e Extensão LEIA (Leitura, Escrita, Identidade e Artes). Desenvolve pesquisas na área de correspondência literária e da relação entre leitura, literatura e a fruição estética. E-mail: mgs@ufpb.edu.br

Introdução

“Se de tudo fica um pouco,/ mas por que não ficaria/ um pouco de mim?” (DRUMMOND, 2009, p. 156).

Muito mais que a indagação angustiada e irônica a respeito do valor do poeta, pode-se afirmar que a obra de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) ainda não sente sobre si os efeitos negativos da “mão pesada” do tempo e segue em pujante permanência. Ficaram os ritmos duros e a dicção concisa e descarnada de Drummond que dão ao “verso o aspecto seco e antimelódico” (CANDIDO, 2011, p. 99), cujo estilo é revisitado e reelaborado por vários escritores ao longo das últimas décadas.

Há ênfase nos traços metapoéticos que estruturam o engenho poético drummondiano fundindo, de forma inusitada, o coloquialismo, o humor e o rigor formal para expressar as “inquietudes” diante de um “mundo caduco”. Desse modo, conforme conclui Antonio Candido (2011, p. 99), o poeta no âmbito do “Modernismo brasileiro atingiu a superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema, livremente construído, que ele entreviu na descida ao mundo das palavras”.

Desse modo, desde a publicação de *Alguma Poesia* (1930), é possível identificar uma retomada contínua da poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) na literatura brasileira. A importância seminal do legado poético drummondiano se faz presente nas produções dos escritores que se valeram das lições deixadas por “uma obra em que o espírito, o sentimento, a poética da modernidade [...] se realizam de forma mais integral e radical” (CORREIA, 2012, p. 53).

Está no cerne dessa lírica a composição calcada em uma “poética da pedra”, cujo texto fundador é o antológico poema de 1928 “No meio do caminho”. Marlene de Castro Correia (2012) chama a atenção para as implicações que o poema adquire no contexto da sua primeira publicação, resultando em pilhérias e “divisões” no campo cultural tomadas, com humor, pelo próprio Drummond que recolhe as diversas críticas e opiniões sobre o desprezioso “poema-piada”.

Contudo, evadindo-se das leituras jocosas do momento de publicação, bem como da “insignificância” atribuída pelo seu autor, Marlene de Castro Correia (2012, p. 52) destaca a dimensão do poema que “assume o valor de metáfora de seu percurso e ascende, para o leitor, à condição de signo não só desse percurso em sua dinâmica de

composição, mas também da fatura dos textos de Drummond e da forma pela qual com eles se relaciona o público”.

Signo da carreira do poeta mineiro, a “poética da pedra” impulsiona, ademais, um amplo diálogo em nossa literatura e perpassa desde a estreia literária de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) com *Pedra do sono* (1942) até as experimentações mais radicais da poesia concretista e da poesia marginal entre as décadas de 1950 e 1970. Contemporaneamente, as poesias de Armando Freitas Filho (1940), em *Máquina de escrever – poesia reunida e revista* (2003), de Carlito Azevedo (1961), em *Monodrama* (2009), ou ainda, de Ferreira Gullar (1930-2016), com o livro premiado *Em Alguma Parte Alguma* (2010), demonstram a longevidade e o alcance da poesia drummondiana na literatura produzida neste início de século.

Dentro do abrangente panorama da poesia contemporânea, tendo como marco teórico as discussões da poesia “pós-tudo” (FRANCHETTI, 2007), voltamo-nos para uma parte significativa da tradição de leitura da obra de Drummond empreendida pelas escritoras Hilda Hilst (1930-2004), Adélia Prado (1935) e Ana Cristina César (1952-1983). Se a “poética da pedra” funda uma tradição em nossa literatura, é interessante avaliar como as autoras lidaram com a herança do poeta mineiro, criando, por seu turno, um espaço poético onde fulguram as questões do feminino, e instaurando outros “reinos e linhagens” na literatura brasileira.

A partir do estudo de Maria Lúcia de Barros Camargo (1990), retomamos o trio formado por Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado e Ana Cristina César. Acrescentamos, dentro do recorte da poesia de autoria feminina, Hilda Hilst, uma vez que a poeta paulista dá novos matizes ao diálogo com a obra de Drummond.

O gesto poético em trazer *novidade* às imagens consagradas por Drummond se revela como “signo da potência criadora” (BACHELARD, 2008, p. 4) de cada poeta e inauguração de uma linguagem literária. Passamos, então, às imagens criadas por Adélia, Ana e Hilda, especialmente, tendo como suporte analítico o estudo de Gaston Bachelard (2008) em sua obra *A terra e os devaneios da vontade: sobre a imaginação das forças*. A obra do filósofo francês nos permite aprofundar o estudo das intertextualidades drummondianas e os novos valores que a “poética da pedra” assume nos poemas das autoras.

“Poética da pedra” e a poesia de autoria feminina

“Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade” (PRADO, 2014, p. 56).

Em sua estreia literária, Adélia Prado carrega, irônica e oblíqua, a *Bagagem* (1976) drummondiana nos poemas “Com licença poética”, “Agora Ó José” e “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade”, dos quais dedicaremos uma análise aos dois últimos. Ana Cristina César, leitora tanto de Drummond, quanto de Adélia, refaz o diálogo com a sobriedade, a coloquialidade e os dilemas da exposição do eu presentes no primeiro, bem como a forma que a segunda, num contrabando, burla a alfândega da tradição, marcando a singularidade desdobrável da condição feminina.

Ana C. representa as questões duma poesia pós-Drummond nos poemas “Lá onde cruzo com a modernidade”, “pedra lume” e “Volto pra você” pertencentes à obra *Inéditos e Dispersos* caracterizada como um “arremedo de resgate e consolo” (FILHO, 2013, p. 465) por parte de familiares e amigos ainda sofrendo o luto da ausência de Ana. Esses poemas compõem parte de nosso *corpus* de análise.

Mais recentemente, também numa organização e edição póstumas, o livro *De antigos e soltos: poemas e prosa da pasta rosa* (2008) publica os poemas “Idispiando”, “drummondiana” e “mandriagem” com outras fortes referências à obra de Drummond. A seção “Visita à oficina” da *Poética* (2013) recolhe, ainda, o poema “holocausto” em que a forma poética da elegia, um gênero caro à obra de Drummond, aparece numa homenagem que mobiliza as dúvidas e as fronteiras incertas que animam a poesia de ambos entre função e forma: “E já não sei se /é jogo,/ ou se / vida.” (CÉSAR, 2013, p. 411).

É perceptível, portanto, uma luta com o que denominava de “ansiedade de autoria” diante da força do legado poético drummondiano, conforme relata em carta (05/05/76) a Clara de Andrade Alvim: “Sabe que eu não sabia naquela época, mas não há mesmo como Bandeira? (Eu só sabia na infância, depois perdi pro chato do Carlos, que me cravou unhas, não dentes.)” (CÉSAR, 1999, p. 20). Curiosamente, a carta é do mesmo ano em que Adélia tem seu primeiro livro de poesias publicado, o qual é minuciosamente estudado e lido por Ana.

Assim, além de Adélia e Ana, amplamente reconhecidas nas questões da autoria frente à poesia de Drummond, propomos, também, a leitura da obra de Hilda Hilst. A estreia exitosa de Hilda recebe a admiração de Carlos. O poeta cantará os giroglês de Hilda e celebrará o sucesso inicial da então jovem e bela poeta em 1956: “Abro a *Folha da Manhã*./ Por entre espécies gráficas, /emerge de musselinas/ Hilda, estrela Aldebarã.” (DRUMMOND *apud* HH, 2013, p. 236). O fato é lembrado por Hilda que elege Drummond, ao lado da poesia de Jorge de Lima como as maiores influências de sua

obra poética: “O Drummond, eu sempre gostei também, mas de um modo diferente. Ele me conheceu muito jovem, chegou a escrever um poema para mim, era tímido, admirável.” (HILST, 1999, p. 27)

Embora a poesia de HH não seja considerada de linha drummondiana (COELHO, 1999, p. 69), há uma presença significativa do autor através de menções diretas, seja com as dedicatórias, ou a retomada dos versos de Carlos, desde os primeiros poemas hilstianos como nos livros *Balada de Alzira* (1951), *Balada do Festival* (1955) e *Roteiro do silêncio* (1959). O diálogo atinge seu ápice com o poema “À TUA FRENTE. EM VAIDADE.” em *Da morte. Odes mínimas* (1980) que fecha o nosso *corpus* poético.

Estamos diante de uma espécie de quadrilha poética: Hilda que é cantada/admirada por Drummond, que é lido por Adélia, que é lida por Ana C., alvo das sentidas lembranças de Drummond, cuja obra será inspiração para todas elas. A partir da constatação dessa ciranda literária, selecionamos um *corpus* poético no qual a incontornável pedra é revisada e reelaborada pelas escritoras.

Já nos idos de 1940, a poesia de Drummond havia se tornado tanto pedra fundamental, quanto pedra de toque da nossa literatura, conforme assinala Marlene de Castro Correia (2012, p. 54):

o leitor comum intui que a "pedra no meio do caminho" lhe fornece uma metáfora daquela inquietação que experimentara no convívio com a poesia de Drummond, daqueles impactos sofridos no seu trajeto de leitura; e o leitor por ofício conclui que a imagem da pedra se converte em signo configurador de uma poética da modernidade, que se define pela tensão dissonante, pela agressiva dramaticidade, pela força traumatizante e pelo relacionamento de choque [...].

Leitoras por “ofício”, nossas poetisas percebem o potencial discordante da "pedra no meio do caminho", expressão de um “eu torcido” que se choca com o vasto mundo da modernidade, implacável, célere e arrebatador. Em “E elas leram...”, Maria Lúcia de Barros Camargo (1990) identifica os pontos de convergência entre Adélia e Ana C., especialmente, a questão da angústia da influência e o tema da inveja autoral frente à poesia drummondiana. Maria Lúcia analisa a saída dessas atentas leitoras que, no esforço de contornar a poesia de Carlos, conquistam uma voz própria e assumem, também, nas palavras de Adélia, a função de “inaugur[ar] linhagens, fund[ar] reinos” para a poesia brasileira.

Nesse sentido, pedir a licença poética torna-se uma espécie de ato comum às três poetisas, que seguirão na "CONTRAMÃO" dos direcionamentos poéticos de Carlos, “estilhando medidas” e tirando “do meio de campo” a pedra drummondiana. O ato pos-

sui um duplo sentido, pois “pedir licença” significa tanto um gesto de deferência, quando se requisita a permissão para habitar o espaço poético, mas também se configura como um gesto transgressor, já que a “licença poética” é a assunção da liberdade perante às normas e ao gosto consagrado.

Ademais, a revisão feita pelas escritoras pode ser considerada um ato gerativo, isto é, criador de uma linguagem. Recordamos, ainda que brevemente, Gaston Bachelard que aborda o processo de criação poética e o mérito dos artistas que conseguem imprimir seu “diferencial de novidade” a uma imagem literária já consagrada, assinalando que

Reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia. [...] Ora toda imagem literária nova é um texto original da linguagem. Para perceber-lhe a ação, não é necessário ter os conhecimentos de um linguista. A imagem literária nos dá a experiência de uma criação de linguagem. (BACHELARD, 2008, p. 5).

Portanto, a retomada das imagens poéticas de Carlos Drummond de Andrade se configura como um ímpeto imaginativo e original, dotado de um dinamismo psíquico que resplandece, singularmente, na linguagem de cada uma. Para Drummond, a pedra é a expressão do “próprio ser de sua atividade criadora” (CORREIA, 2012, p. 52). A “pedra no meio do caminho” é “sinal da concepção e execução de sua poesia, do relacionamento contundente entre leitor e texto, e como sinal de uma autobiografia poética traumatizada e dramatizada por contínuos questionamentos, tensões e desconfianças” (CORREIA, 2012, p. 55). Potencializam-se, nessa poesia, os sentidos da retração e concentração subjetivos já que, na definição de Bachelard ao tratar do reino imaginativo das matérias terrestres, “Os sonhos de pedra procuram forças íntimas” (BACHELARD, 2008, p. 9), potencializando, portanto, a expressão da intimidade.

Símbolo metapoético, a imagem da “pedra no meio do caminho” é reanimada, para pensarmos com Bachelard, a partir da dinâmica do feminino e das singularidades de cada poeta, promovendo uma “explosão da linguagem” em que “as palavras já não são simples termos” (BACHELARD, 2008, p. 5), tornando-se, também, um “centro de linguagem”.

A agressividade contida no ato contrário é animismo dialético: “Que seria uma resistência se não tivesse uma persistência, uma profundidade substancial, a profundidade mesma da matéria? (BACHELARD, 2008, p. 17). *Resistência* em uma poética que almeja “ver o invisível, apalpar o grão das substâncias. Valoriza extratos, tinturas. Vai ao *fundo* das coisas, como se aí devesse encontrar, numa imagem final o repouso de

imaginar.” (BACHELARD, 2008, p. 10, grifo do autor), numa tarefa de concentração e superação de sentidos.

Para o filósofo francês, as imagens concernentes às matérias terrestres são dinamizadas por uma série de dialéticas e “paradoxos sem fim” (BACHELARD, 2008, p. 2) que se espraiam pelos binômios trabalho e repouso, duro e mole, convite e exclusão, violência e resistência, precisão e força, extroversão e introversão, simplicidade e exagero, corrupção e pureza, desafio e medo, superfície e profundidade, familiaridade e estranhamento, opacidade e transparência, vigor e langor, esmagamento e aprumo, verticalidade e horizontalidade, gravidade e leveza. Entretanto, os polos mobilizados não são antitéticos, mas “estritamente interdependentes” (BACHELARD, 2008, p. 6) e atuam por contraste e inversões que podem acrescentar matizes intermediários mais variados e ambíguos: “As imagens mais belas são amiúde focos de ambivalência” (BACHELARD, 2008, p. 8).

Por outro lado, as matérias terrestres demandam um labor imaginativo mais sutil diante da realidade concreta da substância ao contrário do que se utiliza na representação dos demais elementos — água, ar e fogo — em razão de seu caráter efêmero. Os elementos terrestres possuem uma solidez e concretude inevitáveis que, paradoxalmente, deixam mais evidente a marca subjetiva de quem a trabalha: “Quando alguém lhe fala do *interior* das coisas, você tem certeza de ouvir as confidências da própria intimidade dele.” (BACHELARD, 2008, p. 187, grifo do autor). Como os arquétipos do deus oleiro e do deus ferreiro, as imagens criadas, literariamente, seriam impregnadas pelo esforço da vontade do seu criador.

O eixo central da análise de Bachelard tem a ver com a revelação de si através do trabalho com as matérias terrestres e a potência genesíaca que se manifesta nas dialéticas enfrentadas pelo indivíduo: “O trabalho é – no próprio fundo das substâncias – uma Gênese” (BACHELARD, 2008, p. 26). A luta com a matéria revela, ao fim, as forças do trabalhador, dando-lhe esquemas temporais, corpo às adversidades humanas e os meios de comprovar a eficácia do esforço empreendido. Para Bachelard (2008, p. 19, grifo do autor), “a luta do trabalho é a mais *cerrada* das lutas; a duração do gesto trabalhador é a mais plena das durações, aquela em que o impulso visa mais exatamente e mais concretamente seu alvo”. Levando a reflexão um pouco mais além, podemos estabelecer equivalências entre o esforço laboral diante da matéria resistente e o ato poético de criação entendido como embate com as palavras.

Seguindo a análise, Bachelard dedica, entre as matérias terrestres, um espaço especial à pedra. Ela surge como o cerne da vontade e o imaginário de peso, concentração e resistência que, na literatura, encontra sua melhor representação:

A contemplação ativista das rochas pertence conseqüentemente à ordem do desafio. É uma participação em forças monstruosas e uma dominação sobre imagens opressivas. Sentimos bem que a literatura está, desta vez, melhor colocada do que qualquer outra arte para lançar esse desafio, para repeti-lo, para multiplicá-lo — às vezes, também, para insinuá-lo. (BACHELARD, 2008, p. 153).

Destarte, os campos semânticos mobilizados por Bachelard ao tratar das matérias terrestres — criação, luta e desafio — são fundamentais para o nosso estudo e os simbolismos suscitados pela presença “poética da pedra” nas poesias de Adélia, Ana C. e Hilda. Somando-se às questões fenomenológicas identificadas por Bachelard, é oportuno, também, retomar, brevemente, alguns apontamentos contextuais concernentes à poesia no Brasil na segunda metade do século XX.

As poesias selecionadas foram escritas num arco temporal próximo, entre as décadas de 1970 e 1980, quando “O problema da expansão e conquista do público” continuava, “na ordem do dia.” (FRANCHETTI, 2007, p. 256). A constatação acerca do público de poesia cada vez mais reduzido e restrito figura, igualmente, nas obras das escritoras estudadas, por vezes, ganhando contornos agônicos².

Paulo Franchetti realiza um panorama dos problemas enfrentados pelos poetas que, desde o pós-guerra, encontravam-se numa espécie de encruzilhada entre a adesão às técnicas e recursos *mass media* ou uma opção pelo “artesanato suicida”. A preponderância dos produtos da indústria cultural em detrimento da poesia, a concorrência feroz entre cultura erudita e a cultura de massa e uma recusa da literatura em lidar com o mercado são tópicos debatidos e que passam a exigir uma resposta por parte dos artistas.

Paulo Franchetti retoma a polêmica em torno do “divórcio” entre público e poesia, com a conferência de João Cabral de Melo Neto, “Poesia e Composição” (1952), realizada na Biblioteca Municipal de São Paulo. Cabral identifica as duas “famílias” de poetas em nossa tradição literária, de acordo com a leitura de Franchetti (2007, p. 256):

² Impossível não recordar as entrevistas de Hilda Hilst (2013, p. 102), entre as quais chegou a se comparar a “uma espécie de KGB literária, que ninguém lia”. Hilda criticava, mais abertamente, as tensões entre a leitura de poesia e o público, sendo incisiva sobre a acusação recebida de produzir uma obra erudita e indecifrável: “Fui publicada na França, e aí esse editor [da Gallimard] me escreveu dizendo: ‘Hilda não compreendo por que eles acham tão difícil ler você’”. (1999, p. 29). O “pornôchic”, numa paródica intertextualidade com os *best-sellers*, dá início a uma nova fase da carreira da escritora e novas polêmicas com o público, saindo da condição de escritora hermética e esotérica para a de escritora pornográfica, ainda assim tentando, permanente, o difícil diálogo.

“Para os da família da inspiração, a poesia seria um achado, algo que acontecia ao poeta; já para os da família da construção, a poesia seria o resultado de uma busca, de uma elaboração.” Para o poeta pernambucano, entretanto, na radicalização de cada uma das vertentes, seja na fuga do “isolamento solipsista”, seja o “artesanato furioso”, haveria o risco de perder a “contraparte indispensável do escritor”: o leitor.

A saída é o abandono da primeira vertente, caracterizada pelos “temas intimistas e individualistas” em favor da conquista de “formas mais funcionais, que permitam ‘levar a poesia à porta do homem moderno’.” (FRANCHETTI, 2007, p. 258). A proposta cabralina irá ganhar, com a Poesia Concreta, “uma resposta programática de grande envergadura e radical aposta na integração da poesia no cotidiano da vida moderna” (FRANCHETTI, 2007, p. 258). Mas a questão com o público está longe de estar resolvida e se menciona, reiteradamente, a poesia condenada a uma espécie de monólogo. A crise nos versos e a radicalização da proposta cabralina se desdobram no:

poema concreto [...] produzido como se fosse um produto industrial; ao mesmo tempo deve ser lido como se fosse o herdeiro erudito da principal linha evolutiva da literatura ocidental. Cabe ao leitor — a um leitor por suposto bem aparelhado culturalmente — juntar os elementos indicativos dessas vinculações para compor “a provável estrutura conteudística relacionada com o conteúdo estrutura do poema concreto”. Assim concebido, o poema concreto é proposto simultaneamente como a “fisiognomia de nossa época” e como esperança de futuro, na medida em que, incompreendido pelo grande público, seria comunicativo *a posteriori*, quando, absorvido, pudesse ser um antídoto ao atrofiamiento da linguagem comunicativa. (FRANCHETTI, 2007, p. 264).

Em 1961, a poesia concreta dá o “salto participante”, e o “conteúdo revolucionário” exige uma “forma revolucionária”: “as estruturas geométricas passam a nomear temas sociais: fome, greve, lucro, servidão, etc.” (FRANCHETTI, 2007, p. 267). A década se caracteriza pela presença, ainda forte, da vanguarda poética num empenho formal e ético com as questões políticas do momento em que a democracia recebe um duro golpe. Há uma presença, também expressiva, duma poesia “que repetia ou renovava as formas, os temas e mesmo a dicção da poesia de extração romântica e parnasiana” (FRANCHETTI, 2007, p. 273) em contraposição a uma “poesia participante” produzida pelo Centro Popular de Cultura.

A poesia pós-68 precisa lidar com um momento político ainda mais opressivo com a censura promulgada através do Ato Institucional N.º 5. Há uma nova poesia que, dentro desse contexto, busca se evadir seja da proposta estetizante das vanguardas artísticas, seja dos padrões classicizantes vigentes na literatura da época. É a poesia marginal que em seu “balanço precoce” anuncia: “Curiosamente, hoje, o artigo do dia é poe-

sia” (HOLLANDA, 1975, p. 9 *apud* FRANCHETTI, 2007, p. 279). O movimento passa a se definir como à margem do centro que é a representação do circuito editorial e crítico. Passa a preponderar a preocupação com a distribuição das obras e a tentativa de reaver o contato do poeta com o público através de uma poesia que estivesse em nexos com o cotidiano.

Segundo Franchetti, as linhas de força traçadas ao longo do ensaio permaneceram vigentes que não se detêm em “tendências ainda pouco definidas” (FRANCHETTI, 2007, p. 288) em nossa poesia. Não obstante, revisá-las nos situa em discussões que ressaltam nas poesias analisadas. Adélia, Ana C. e Hilda não só lidaram com o problema da redução dos leitores que atinge a poesia como um todo, mas também enfrentaram os juízos e preconceitos relativos à autoria feminina.

Assim, a atitude delas em retomar a obra de Drummond significa lidar com um padrão predominante na poesia brasileira. Drummond, junto com Cabral, é eleito como paradigma pelo “polo construtivo”, celebrado pelo labor metapoético expresso numa “contenção crispada” (FRANCHETTI, 2007, p. 259). Em contrapartida, o outro polo, o da “inspiração”, geralmente, era inferiorizado e atribuído à poesia de autoria feminina.

Hilda e Ana C. aparecem como as figuras que se elevam suas gerações. Embora, no caso de Hilda, a crítica se concentre no seu veio classicizante e convencional com a ressalva de que “não há que procurar uma dicção própria — a não ser talvez nos poemas de inspiração grotesca” (FRANCHETTI, 2007, p. 259). Ana é avaliada como uma expressão mais exitosa, cujo ideal literário foi atingido por meio de “um consistente trabalho de elaboração poética, que redundava num estilo próprio, distante do ideal *naïf* da massa dos autores ‘marginais’.” (FRANCHETTI, 2007, p. 284-5).

Adélia é a poeta que conquista um público leitor mais abrangente, indo das teses acadêmicas às obras de difusão popular, contudo sua poesia não recebe uma boa apreciação por parte do ensaísta. A poesia adeliânica sofreria “bem a passagem do tempo. Hoje a sua leitura joga para o primeiro plano sobretudo aquilo que envelheceu, mas que responde pela ressurgência do interesse da obra, já agora no registro dos livros de sabedoria de apelo popular.” (FRANCHETTI, 2007, p. 277).

No ensaio de Franchetti, as poetisas são situadas no polo construtivo, saindo da estereotipação romantizada à poesia feminina, mas percebemos que não é fácil “carregar bandeira”. Vamos, enfim, para as respostas elaboradas pelas poetisas para burlar o divórcio litigioso com o público de poesia e a “alfândega” rigorosa de uma tradição crítica e literária.

“Com licença poética”: as poesias de Adélia, Ana C. e Hilda.

Começamos com Adélia Prado, a que mais, abertamente, inicia o diálogo irônico diante da sacração poética de Drummond e os juízos sobre a poesia de autoria feminina. Em “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade”, o apelo inicial do título, uma afirmação categórica da reverência prestada à notoriedade de Drummond, logo se transforma numa problematização da poeta que reivindica seu reconhecimento e lugar dentro da tradição literária. O poema está localizado na primeira parte de *Bagagem*, “O modo poético”. A canonização drummondiana se contrapõe à “inveja” de quem realiza um inventário das qualidades literárias ignoradas e, às vezes, risíveis aos demais. Para tanto, retoma o “Poema de sete faces” que abre o livro de estreia de Drummond e revisita o gesto inaugural e vanguardista do autor de *Alguma poesia*.

O poema de Adélia é iniciado com o surgimento da figura feminina que se prepara para estar diante do poeta alvo de reverência:

TODOS FAZEM UM POEMA A CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Enquanto punha o vestido azul com margaridas amarelas
e esticava os cabelos para trás, a mulher falou alto:
é isto, eu tenho inveja de Carlos Drummond de Andrade
apesar de nossas extraordinárias semelhanças.
E decifrou o incômodo do seu existir junto com o dele.
(PRADO, 2014, p. 56, grifo nosso).

Como um companheiro que ocasiona um certo mal-estar, o poeta segue a personagem poemática em suas indagações, cuja poesia encontra os paralelos na ingenuidade da clematite, que para desabrochar se vale dos limites de uma cerca. Seria a poesia adaliana, florescendo a partir da “poética da pedra” de Drummond? Despontam outras semelhanças com o poeta: a condição existencial aflitiva diante de um mundo adverso; o sentimento da “vida besta” em que o niilismo se esbarra com a sensação de vacuidade de ter o “nome impresso”; a recordação desagradável da fragilidade humana:

Vamos ambos à enciclopédia, seguiu dizendo, à cata
de constituição, e paramos em
“clematite, flor lilás de ingênuo desenho que ama desabrochar nas sebes
[europeias”].
Temos terrores noturnos, diurnos desesperos
e dias seguidos onde nada acontece.
Comemos, bebemos e diante do nosso nome impresso
temos nenhum orgulho, porque esta lembrança não deixa:
uma vez, na Avenida Afonso Pena, um bêbado gritando:
‘Todo mundo aqui é um saco de tripas’.

(PRADO, 2014, p. 56, grifo nosso).

Na sequência, o poeta de renome é chamado de forma mais próxima, lembrando a abertura de *Alguma poesia*. A qualificação recebida por Carlos por um “anjo torto” é comparada aos interditos que a personagem poemática sofre por não seguir a direção determinada pelos demais. A inveja inicial se transmuta em raiva quando seu “verso tão perfeito” não recebe o mesmo reconhecimento. Mas a pergunta zombeteira, recolhida no caderno de versos, joga com o peso e o enfaro de quem brilha no firmamento e estabelece uma ambiguidade na relação entre admiradora e admirado. O “círculo vicioso” é a visão pessimista da inevitabilidade e da insatisfação advindas da comparação de diferentes “lumes”:

Carlos é *gauche*. A mim, várias vezes, disseram:
‘Não sabes ler a placa? É CONTRAMÃO’.
Um dia fizemos um verso tão perfeito
que as pessoas começaram a rir. No entanto persiste,
a partir de mim, a raiva insopitada
quando citam seu nome, lhe dedicam poemas.
Desta maneira prezo meu caderno de versos,
que é uma pergunta só, nem ao menos original:
‘Por que não nasci eu um simples vaga-lume?’
Só à ponta de fina faca, o quisto da minha inveja,
como aos mamões maduros se tiram os olhos podres.
Eu sou poeta? Eu sou?
Qualquer resposta verdadeira
e poderei amá-lo.
(PRADO, 2014, p. 56)

É perceptível, para além da já identificada inveja autoral estudada por Maria Lucia de Barros Camargo, a oposição entre “a severa linha reta” da poesia masculina, vista como sinônimo de perfeição, “a suavidade redonda do círculo”, da poesia feminina, cuja mão extirpa os efeitos negativos dessa influência.

A mão com o objeto que fará a necessária secção — a fina faca sibilante no cirúrgico ato — é a tomada para si da potência do ator criador, já que “os verdadeiros devaneios da vontade são então devaneios apetrechados, devaneios que projetam tarefas sucessivas, tarefas bem ordenadas” (BACHELARD, 2008, p. 30). O ato de resistência transparece na “raiva insopitada”: o prefixo negativo é ato contrário a uma qualificação negativa sobre a escrita feminina. Sopitar significa abrandar e/ ou, numa clave pejorativa, “Tornar semelhante a uma mulher; efeminar”.

A “raiva insopitada” participa duma espécie de “psicologia do *contra* que não se contenta com a pancada, com o choque, mas que se promete a dominação sobre a própria intimidade da matéria.” (BACHELARD, 2008, p. 18). Portanto, a busca dessa con-

dição autoral, indo ao núcleo do eu por meio do domínio do material poético drummondiano.

O segundo poema de Adélia a ser estudado é “Agora, ó José”, localizado, também, na seção “O modo poético” de *Bagagem*. Há uma explícita referência ao poema “E agora, José?” de Carlos Drummond de Andrade que já havia saído da literatura para o cotidiano popular. O poema reponta no título do livro de Drummond, *José* (1942), que marca um ciclo representativo no qual há

na sua obra um encontro entre as suas inquietudes, a pessoal e a social, pois a família pode ser explicação do indivíduo por alguma coisa que o supera e o contém. Além disso, se observamos a cronologia de sua obra, verificaremos que é precisamente o aguçamento dos temas de inquietude pessoal e o aparecimento dos temas sociais que o levarão à sua peculiaríssima poesia familiar [...]. (CANDIDO, 2011, p. 85).

O verso havia se tornado uma espécie de expressão idiomática para as questões de difícil ou, mesmo sem, resposta, é indicativa da perplexidade e desalento de quem pergunta. Para a expressão síntese das “inquietudes” da poesia de Drummond, o poema de Adélia propõe respostas ao “eu torcido” de José.

O título do poema nos recorda a coloquialidade de *Alguma poesia*, livro que comparece mais uma vez no recorte intertextual feito por Adélia. Novamente, a fina faca de Adélia elimina os excessos e chega ao núcleo da matéria poética drummondiana, sem o peso das perguntas que parecem marcar a condição de isolamento, atordoamento e angústia desse sujeito imobilizado:

AGORA, Ó JOSÉ

É teu destino, ó José,
a esta hora da tarde,
se encostar na parede,
as mãos para trás.
Teu paletó abotoado
de outro frio te guarda,
enfeita com três botões
tua paciência dura.
(PRADO, 2014, p. 33).

As imagens de emparedamento, o frio e dureza que aparecem no primeiro terço do poema nos preparam para a retomada da “poética da pedra” de Drummond como resposta às inquietudes do personagem, numa outra clave. Inicialmente, “a paciência dura” se resgata o caráter resignado do personagem diante das negativas e impossibilidades de saída. Recordando Bachelard (2008, p. 51, grifo do autor), na dialética entre imaginação e percepção “existem poucas palavras mais apropriadas do que a palavra *duro*. Afinal

de contas, a dureza certamente é o objeto de muito poucas experiências efetivas e, no entanto, é a fonte de um número incalculável de imagens.” e utilizá-la acrescenta um matiz de “hostilidade”.

Assim, se no poema drummondiano, a dureza se correlacionava a uma capacidade inata de persistir: “Mas você não morre,/ você é duro, José! (2009, p. 105). No poema adeliано enfatizam-se as dimensões da hostilidade, condensando, na mesma imagem, a capacidade de esperar e o orgulho e o ódio do personagem. Uma expressão ambivalente como “paciência dura” joga com todas as características de José, ele mesmo tornado uma tensa contradição: “a palavra *duro* é o ensejo de uma força humana, o signo de uma ira ou de um orgulho, às vezes, de um desprezo. É uma palavra que não pode permanecer tranquilamente nas coisas.” (BACHELARD, 2008, p. 51, grifo do autor).

Aproximando-se do centro do poema, surge uma personagem feminina anacrônica e que entendemos como uma crítica às antigas classificações do feminino, agora insuficientes e esclerosadas. Surge a primeira questão a José que começa a se movimentar de forma muito limitada e desajeitada. Um passeio circunscrito a distâncias pequenas e dono de um olhar tão ultrapassado quanto a figura de mulher que está presente no poema:

A mulher que tens, tão histérica,
tão histórica, desanima.
Mas, ó José, o que fazes?
Passeias no quarteirão
o teu passeio maneiro e olhas assim e pensas,
o modo de olhar tão pálido.
(PRADO, 2014, p. 33).

A questão seguinte não se detém nas ações do personagem, mas se volta para suas emoções mais recônditas e que não são passíveis de comprovação, indo ao fundo na prospecção da angústia desse sujeito:

Por improvável não conta
o que tu sentes, José? O que te salva da vida
é a vida mesma, ó José,
e o que sobre ela está escrito
a rogo de tua fé: “No meio do caminho tinha uma pedra”
“Tu és pedra e sobre esta pedra”.
A pedra, ó José, a pedra.
(PRADO, 2014, p. 33).

No centro do poema, vem a resposta às indagações que foram sendo acumuladas. A pedra no meio do caminho, e no meio do poema, deixa sua condição de obstáculo para adquirir a condição de base estruturante do sujeito. Conforme a análise de Anto-

nio Candido, “No meio do caminho” é um poema do sujeito encalacrado em infíndáveis barreiras:

A leitura optativa a partir do terceiro verso (que se abre para os dois lados, sendo fim do segundo ou começo do quarto), confirma que o meio do caminho é bloqueado topograficamente pela pedra antes e depois, e que os obstáculos se encadeiam sem fim. Da barreira que formam, vem de um lado a restrição que o mundo opõe ao eu e é uma das forças que o levam a torcer; de outro lado, o desentendimento entre os homens [...]. (CANDIDO, 2011, p. 78).

A repetição da pedra no poema adeliano torna-se saída e da renovação. Soma-se à citação direta do verso de Drummond, a passagem bíblica em que o apóstolo Pedro é eleito como base da futura Igreja de Cristo (*Mateus*, 16:18). O versículo bíblico é citado, parcialmente, colocando, em evidência, a dupla condição que a pedra assume no poema adeliano: a condição do sujeito, “Tu és pedra”, e a fundação de uma obra, “e sobre esta pedra”. A pedra se repete no verso seguinte como a resposta para José e possibilidade de devir em oposição ao valor de imobilidade que predomina na primeira parte do poema.

Para refletir sobre os novos valores que a pedra recebe no poema de Adélia, recorreremos, mais uma vez, a Bachelard. Segundo o filósofo, o trabalho com a matéria permite que tomemos “consciência de nossas próprias potências dinâmicas, de suas variedades, de suas contradições” (BACHELARD, 2008, 16). A dialética do *duro* e do *mole* fornecem as imagens elementares e através delas

aprendemos a pluralidade dos devires, recebendo provas bem diferentes da eficácia do tempo. [...] O mundo resistente nos impulsiona para fora do ser estático, para fora do ser. E começam os mistérios da energia. Somos então seres *despertos*. [...] Por pouco que seja, temos, por isso, um destino cósmico. (BACHELARD, 2008, p. 16, grifos do autor).

No caso do poema, esse despertar e o destino cósmico estão na apóstrofe final do eu lírico a José. Agora, uma série de ações no modo imperativo são o indicativo para se manter firme e a ter uma “existência *dinamizada*” numa “vontade de *ser mais*, de modo algum contraditória mas ébria de oposição.” (BACHELARD, 2008, p. 21, grifos do autor). Deitar, amar, girar a tranca que o aprisiona são atos de abertura de quem é clamado a fazer de si um novo reino:

Resiste, ó José.
Deita, José, dorme com tua mulher,
gira a aldraba de ferro pesadíssima.
O reino do céu é semelhante

a um homem como você, José.
(PRADO, 2014, p. 33-4).

Nesse sentido, “A imagem é o ser que se diferencia para estar certo de vir a ser” (BACHELARD, 2008, p. 21). A “paciência dura” se transmuda para a melhor realização de José numa fusão em que imanência e transcendência se intercambiam, ao fim do poema de Adélia.

Passamos, então, ao diálogo da poesia de Ana C. com a poesia de Carlos. Contra a “raiva insopitada” de Adélia, há a retomada do gesto *gauche* de *Alguma poesia*, com a presença do humor e da coloquialidade. Os poemas de Ana, de publicação póstuma em *Inéditos e dispersos*, são sintéticos e adotam a liberdade formal, com versos livres e prosa poética. Adota, dentre os procedimentos estéticos de vanguarda, o *ready-made* e um processo composicional substantivo, quase telegráfico, a depender do poema. Na poesia de Ana é possível pensar nas tensões de nosso panorama literário na década de 1970 — período de composição dos poemas selecionados — entre o requinte da vanguarda artística e seu “artesanato furioso” e o “desbunde” de uma poesia que se coloca à margem da produção editorial, bem como a sobrevivência e sucesso de uma poesia considerada “mais convencional”.

Sua originalidade é fundir, numa experimentação obsessiva, os polos antitéticos de nossa literatura — construção e inspiração — rasurando gêneros ficcionais e biográficos: “Entre Ana e o texto, entre Ana e a vida, havia a elipse, o prazer do pacto secreto com seu possível interlocutor. A isso ela chamava de ‘pathos feminino’.” (HOLLANDA, 2013, p. 450-451). O título da resenha de Heloísa Buarque de Hollanda, “Ana Cristina Cesar: cristais, heavy metal e tafetá”, realiza uma síntese que evidencia os elementos importantes dessa poética: a contundência, o brilho e, paradoxalmente, a sua capacidade em ser diáfana e delicada, numa problematização do que seria uma literatura feminina.

Indo um pouco além na comparação, aqui, entramos, em outro reino imaginativo cujas ambivalências entre material e espiritual são mais explícitas. O cristal, nas imagens estudadas por Bachelard, é a forma fundamental e se reporta a uma importante dimensão onírica do ser humano em que, em mais uma ambiguidade surpreendente, sonho e consciência se sobrepõem no intuito de acessar a intimidade e o que de mais profundo no objeto: “Os olhos sonhadores — curiosa atitude — orientam-se para o *centro* da pe-

dra preciosa. O sonhador sonha *com atenção*.” (BACHELARD, 2008, p. 233, grifos do autor).

O cristal está ligado a um materialismo da pureza, sendo “um *centro* ativo” que “chama para si a matéria cristalina” (idem). O retraimento é “condensação da limpidez, parece que a pedra atinge a solidez absoluta.” (idem). Pensando no processo criativo de Ana, estaríamos diante de uma poeta que se propõe um exercício depurativo das formas, da tradição, dos limites entre vida e arte que oscila entre imaginação e consciência artística, cuja obra não é algo que não se pode apreender por completo.

Desse modo, o caráter performático e iconoclasta, herdado da vanguarda artística, vai lapidar a “poética da pedra” de Drummond, numa tentativa de penetrar o núcleo da matéria, cuja luminosidade é equivalente à consciência metapoética tão cara à escritora: “nunca me afastei do ouro de Itabira.” (CÉSAR, 2013, p. 308). A poesia de Drummond representa a condição de uma “pedra que brilha”³: um *centro* irradiador em que “Tanta claridade íntima nos proporciona a *inteligência* da matéria” (BACHELARD, 2008, p. 242, grifos do autor).

Nietzsche, citado por Bachelard (2008, p. 240), escreve sobre as equivalências de ordem moral com os traços positivos e duradouros da “dureza adquirida”: “Quão necessário é petrificar-se — tornar-se duro, lentamente, lentamente como uma pedra preciosa — e finalmente permanecer ali tranquilamente, para a alegria da eternidade”. O trabalho poético realizado por Ana, a partir da pedra drummondiana, é um esforço de uma dureza adquirida para alcançar, de modo clarividente, seu próprio valor e seu lugar na tradição literária.

Depois da cisão da fina lâmina de Adélia, o gesto contrário de Ana é fulgurante, como vemos no poema “Lá onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa como um raio, a pedra no caminho é o time que você tira de campo.” (CÉSAR, 2013, p. 262).

O ato de resistência e persistência com a matéria poética drummondiana é perpassada pela intempestividade e força, propondo-se numa outra lógica de criação, em paralelo com a aclamada organização formal da poesia drummondiana, bem como sua lucidez. A clarividência e o despertar se renovam em Ana C: “Os raios também são muito duros, geométricos demais para iluminar [...] São *objetos de insônia*. [...] Parece que a imaginação que vai trabalhar *esfola* o mundo da matéria. Tira-lhe os tegumentos para ver as linhas de força” (BACHELARD, 2008, pp. 58-59, grifos do autor).

³ Itabira é um topônimo de origem tupi e significa “pedra que brilha”.

A lucidez e desnudamentos desse estágio poético ressurgem, um pouco mais adiante, no segundo poema:

pedra lume
pedra lume
pedra
esta pedra no meio do
caminho
ele já não disse tudo,
então?
(CÉSAR, 2013, p. 302).

Neste poema, a poesia drummondiana é caracterizada como “pedra lume”, outra imagem preta de ambivalências e que acaba dizendo muito das contradições que animam a poesia de Ana. A “pedra lume” conjuga tanto o elemento terrestre, quanto o elemento ígneo, tornando-se, ao mesmo tempo, sombra e luz, interior e exterior no mesmo objeto. A iluminação, da qual não restaria mais nada a ocultar ou mais nada a dizer, entretanto colocada é em suspeição. A iteração do termo pedra até perder o lume “pedra lume/ pedra lume/ pedra/ esta pedra” no meio do poema, indica o desgaste e a necessidade de novas saídas criativas.

Sintomaticamente, o poema termina com uma questão a exemplo de “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade” de Adélia. A terrível resposta na procura da poesia, não é exclusividade de Drummond. Construir e construir-se no poema, alcançar/exprimir o núcleo da poesia na renovação da pedra é o desafio vivido tanto por Adélia, quanto por Ana.

Se seguirmos a sequência de publicação dos poemas e fizermos uma leitura em conjunto dos textos, há uma espécie de progressão da atitude da poeta diante da “pedra lume”. O trio de poemas “Lá onde cruzo com a modernidade”, “pedra lume” e “Volto pra você” — com a pedra ocupando uma posição central novamente — é um relato do encontro com esse expoente da nossa poesia, indo da tentativa de afastamento até um retorno ambivalente:

Volto pra você.
Sempre estive aqui,
nunca me afastei do ouro de Itabira.
A mulher barbada me espia com olhos de Lúcifer.
Fala em Kardec, e eu me reviro em agonia: já não, agora não,
a água ainda não está no ponto.
Me espera.
(CÉSAR, 2013, p. 308).

Masculino e feminino, potências celestiais e infernais, confissão e afastamento, é a poesia de Ana em movimento de sair da psicografia duma tradição erigida através da

poesia de Drummond: “Eis a luta: pela escrita da mulher. Pelo ponto de vista feminino. Mesmo sem se saber definir muito bem tudo isso.” (CAMARGO, 1990, p. 168).

Por fim, chegamos à poesia de Hilda Hilst. Em “À tua frente. Em vaidade” do livro em *Da morte. Odes mínimas* (1980), Hilda se faz irreverente e iconoclasta com a poética drummondiana. Diferente da requisição adeliã, emulando ironicamente, ou do gesto intempestivo de Ana C., na vampiragem pastiche, HH faz uma espécie de balanço da convivência desse legado, retomando a ironia e a náusea da poesia de Drummond.

Conforme avalia Nelly Novaes Coelho (1999, p. 76): “A poesia de Hilda Hilst, a partir dos anos 70/80 desliza gradativamente para uma densidade cada vez maior, no interrogar o além-das-aparências — da Morte ao Sagrado.”. Em *Da morte. Odes mínimas* intensificam-se as interrogações centrais de sua poesia

[...] uma, de natureza física (psíquico-erótica), centrada na Mulher, cujo eu, através da fusão amorosa com o outro, busca em si a verdadeira imagem feminina e seu possível lugar no mundo; e outra, de natureza metafísica (filosófico-religiosa), centrada no além das aparências, ou melhor, no espaço limite entre o profano e o sagrado, tenta redescobrir o ser humano, as forças terrestres e a própria Morte [...] (COELHO, 1999, p. 67).

Conjugam-se, às questões centrais da sua obra, as experimentações iniciadas com o psicodrama de *Fluxo-floema* (1970). Os ganhos formais da prosa imprimem à poesia um caráter dialógico, uma anarquia nos gêneros e a implosão dos polos esquemáticos de representação.

No poema “À tua frente. Em vaidade” é estabelecido um confronto com o poeta Carlos Drummond de Andrade numa espécie de face a face, no qual aparece o problema da persistência da obra. O cansaço de Drummond diante da rotulação de poeta modernista e o desejo de perdurar e se perpetuar, em HH, a exemplo das autoras, também se faz através de uma pergunta. Agora a dúvida, não diz respeito de como continuar a após a poesia drummondiana, mas a persistência da própria poesia:

À TUA FRENTE. EM VAIDADE.

I
E se eu ficasse eterna?
Demonstrável
Axioma de pedra.
(HILST, 2017, p. 349).

Na condição de verdade indiscutível, a pedra é o desafio de "permanecer intimamente insensível a todos os golpes, a todas as injúrias" (BACHELARD, 2008, p. 162). Tornar-se um “axioma de pedra”, assumir o paradigma do polo predomi-

nante de nossa poesia, asseguraria a permanência da obra? Os tercetos seguintes fazem menções a outros signos importantes na obra de Drummond (como as palmeiras e a hera) e o modo lógico da máquina poética do escritor.

II
Se me alongasse
Como as palmeiras
E em leque te fechasse?

III
E crivada de hera?
Mas só pensada
Em matemática pura.
(HILST, 2017, p. 349).

Na poesia de HH, há uma dinâmica de peso e leveza se estabelece através da contraposição entre a pedra e as imagens vegetais. O confronto com o legado de Drummond entre conservação e recusa do paradigma poético: “Tornamo-nos pesados ou leves na ‘vendeta’ das decisões contrárias” (BACHELARD, 2008, p. 272). Mas as imagens vegetais são insuficientes e na estrofe seguinte aparecem signos da poesia feminina segundo uma estereotipação romântica:

IV
E lívida
Em organdi
Entre os escombros?
Indefinível como criatura.
Eternamente viva.
(HILST, 2017, p. 349).

O peso que a perenidade impõe como prova a todo poeta se abate a poesia de HH, ao ponto de torna-la indefinível por não caber nos moldes consagrados. O desejo de se alçar à eternidade está em perpétua luta com o esmagamento que a tradição impõe à poeta. Por outro lado, um *complexo infernal* que retoma arquétipos do feminino e do masculino. As personagens míticas de Prosérpina e Plutão são a luta entre “uma elevação para uma existência mais leve e mais livre, seja como um aprofundamento para um ser mais compacto e fixo.” (BACHELARD, 2008, p. 312). A última questão se volta para a vontade de conjurar o *complexo infernal* que prende o eu lírico à “poética da pedra”:

V
E te abrindo ao meio
Como as carrancas
Na proa das barcas?

Pesada como a anta
Te espremendo.
Guano sobre a tua cara.
(HILST, 2017, p. 349).

Contra a imobilidade da pedra, a viagem que põe em movimento imagens grotescas que desmistifica a tradição de nossa poesia. Numa inversão paródica e agressiva, é o modelo que é “espremido” pela poesia desqualificada do eu lírico. Assim, novas dialéticas são expressas nos versos finais e corrupção e pureza indicam um aviltamento que, paradoxalmente, é a forma de conquistar a elevação tão desejada. Resgatando imagens primordiais, numa leitura crítica do que é bom ou mau gosto literário, do rebaixamento e dessacralização é que se fertiliza o terreno para brotar a poesia de HH.

Considerações Finais

“Um estilo pessoal é o próprio sonho do ser.” (BACHELARD, 2008, p. 173).

O trajeto de leitura empreendido evidencia as ramificações que a “poética da pedra” de Carlos Drummond de Andrade na literatura brasileira numa explosão de imagens e centros criadores e criativos de poesia. O destaque deste trabalho fica para as releituras de autoria feminina que tematizam, de modo surpreendente e diverso, a “pedra no meio do caminho”. Adélia Prado, Ana Cristina César e Hilda Hilst, em diálogo franco e incisivo com a obra drummondiana, conquistaram seu lugar na tradição literária brasileira, sendo destaques da poesia da segunda metade do século XX, criando seu próprio estilo, entendido como consolidação e continuidade de imagens e procedimentos estéticos. Enfrentaram, também, o problema da redução do público de poesia cada qual a seu modo seja na simplicidade adeliânica, no jogo de corta-luz de Ana C ou na provocação hilstiana. Nesta empreitada, deixaram como legado imagens que renovam, tanto a leitura da obra de Drummond, recuperando seu teor irreverente e contundente, quanto nos levam a reinos imaginários dotados de ambivalências e matizes sutis, inaugurando uma dicção de autoria feminina em nossa literatura.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*. 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Emantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. E elas leram... *Travessia*, N. 21, 1990, pp. 160-171. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17215>>. Acesso: 22 set. 2020.

CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Org. Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

_____. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, n. 8. Out. 1999, pp. 66-79.

CORREIA, Marlene de Castro. Poética da pedra. In: _____. *Drummond*: A magia lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2012, p. 51-55.

FRANCHETTI, Paulo. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In: _____. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 253-283.

HISLT, Hilda. *Da poesia. Hilda Hilst*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst. Cristiano Diniz (org.). Biblioteca Azul. São Paulo: Globo, 2013.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.